
© DUX RECORDING PRODUCERS, DUX 1959/1960, 2024

NAGRANIE ZREALIZOWANO W SALI EMAUS W SANKTUARIUM NARODOWYM ŚW. ANDRZEJA BOBOLI W WARSZAWIE, W DNIACH 6-7, 10 WRZEŚNIA 2021 ROKU CD 1 [1](#), [2](#), [3](#), [5](#), [6](#), [9](#), CD 2 [2](#), [3](#), [7](#), [9](#) ORAZ 14-15 WRZEŚNIA 2023 ROKU CD 1 [4](#), [7](#), [8](#), [10](#), CD 2 [1](#), [4](#), [5](#), [6](#), [8](#), [10](#)

RECORDED AT THE EMAUS HALL OF THE ST ANDREW BOBOLA NATIONAL SANCTUARY IN WARSAW ON SEPTEMBER 6-7 AND 10, 2021 CD 1 [1](#), [2](#), [3](#), [5](#), [6](#), [9](#), CD 2 [2](#), [3](#), [7](#), [9](#), AND SEPTEMBER 14-15, 2023 CD 1 [4](#), [7](#), [8](#), [10](#), CD 2 [1](#), [4](#), [5](#), [6](#), [8](#), [10](#)

JOANNA MORSKA-OSIŃSKA GRA NA SKRZYPCACH WSPÓŁCZESNYCH LUDWIGA ARNOLDA POSIADAJĄCYCH DWA ZŁOTE MEDALE, 1909 CZĘSTOCHOWA ORAZ 1912 KALISZ, A TAKŻE NA SKRZYPCACH BAROKOWYCH Z ANIOŁEM ZAMIAST ŚLIMACZNICZY, WYKONANYCH W 1997 ROKU PRZEZ JAPONSKIEGO LUTNIKA HIROAKIEGO INOKO
JOANNA MORSKA-OSIŃSKA PLAYS A MODERN LUDWIG ARNOLD INSTRUMENT (GOLD MEDALS – CZĘSTOCHOWA 1909 AND KALISZ 1912) AND A BAROQUE VIOLIN WITH AN ANGEL INSTEAD OF A PEGBOX, MADE IN 1997 BY THE JAPANESE LUTHIER HIROAKI INOKO

PIOTR GRINHOLC REŻYSERIA NAGRANIA, MONTAŻ, MASTERING | RECORDING SUPERVISION & SOUND ENGINEERING, EDITING, MASTERING

DANIELA OVTCHAROV OBRAZ NA OKŁADCE (DETAIL) | COVER ART (DETAIL)

AGNIESZKA ZAKRZEWSKA PROJEKT GRAFICZNY | GRAPHIC DESIGN

RAFAŁ DYMERKI SKŁAD | PAGE LAYOUT

MICHAŁ KUBICKI TŁUMACZENIA | TRANSLATION

MARCIN TARGOŃSKI REDAKCJA | EDITOR



DUX RECORDING PRODUCERS

MORSKIE OKO 2, 02-511 WARSAW, POLAND | WWW.DUX.PL, E-MAIL: DUX@DUX.PL

ALDEBRANDO SUBISSATI (1606–1677)
SONATE per violino solo e basso continuo

Joanna MORSKA-OSIŃSKA
skrzypce barokowe | Baroque violin

Filip ZIELIŃSKI teorba | theorbo

Paweł ZALEWSKI viola da gamba

Michał SAWICKI pozytyw | chest organ

Marek TOPOROWSKI klawesyn | harpsichord

Podziękowania

Rodzicom, za to że jestem. Rodzinie, za to że jest.

Pragnę podziękować Panu Jackowi Urbaniakowi, u którego w zespole Ars Nova wiele lat temu terminowałam jako skrzypaczka i śpiewaczka, chłonąc stylistykę muzyki dawnej. Jego pomoc w uzyskaniu grantu z projektu „Mobilni w Kulturze 2021”, sugestia co do sali, w której nagranie mogłoby być zrealizowane, pomoc w znalezieniu muzyków i reżysera dźwięku, wspólna praca nad początkową wersją dziesięciu sonat i umieszczenie ich w internecie łącznie z filmami są nie do przecenienia.

Składam również serdeczne podziękowanie Ojcu Waldemarowi Borzyszkowskiemu SJ, proboszczowi i kustoszowi Sanktuarium św. Andrzeja Boboli w Warszawie za bezpłatne udostępnienie sali Emaus do nagrań.

Nie poznałabym dzieł Aldebranda Subissatiego, gdyby nie wydanie krytyczne wszystkich jego sonat, które ukazało się w 2007 roku nakładem Musica Iagellonica, a które muzykologicznie opracował i do druku przygotował profesor Piotr Wilk.

Dziękuję Panu Profesorowi, że zgodził się zamieścić część swej pracy edytorskiej w książeczce do tego albumu.

Joanna Morska-Osińska

Acknowledgments

To my parents for my life, to my family for theirs.

My thanks go first and foremost to Jacek Urbaniak. It was in his Ars Nova ensemble that I apprenticed many years ago as both a violinist and a singer, absorbing the style of early music. His assistance in obtaining a grant from the 'Mobilni w Kulturze 2021' project, his advice as to the recording venue, his help in finding musicians and a sound engineer, as well as our joint work on the initial recording of the ten sonatas and uploading their film versions to the internet, cannot be overstated.

I would also like to offer my thanks to Father Waldemar Borzyszkowski SJ, parish priest and custodian of the St Andrew Bobola Sanctuary in Warsaw, for making the Emaus hall available to us free of charge for the recording.

I would not have encountered the works of Aldebrando Subissati were it not for the critical edition of all of his sonatas, published by Musica Iagellonica in 2007, with musicological commentary and editorial supervision by Professor Piotr Wilk.

I am grateful to Professor Wilk for his permission to include excerpts from his study in the liner notes to this album.

Joanna Morska-Osińska

BAROK, NICZYM JAZZ, NIE GWAŁCI MUZYKI KRESKĄ TAKTOWĄ

Z nazwiskiem Aldebrando Subissati zetknęłam się stosunkowo niedawno, kiedy w 2011 roku, po powrocie do Polski z 25-letniego pobytu w Stanach Zjednoczonych, zaczęłam ponownie wchodzić w środowisko muzyków warszawskich. W Stanach miałam okazję zetknąć się z czołowymi amerykańskimi i brytyjskimi „barokowcami”, grając przez wiele lat w Santa Fe Pro Musica Chamber Ensemble.

Rok po powrocie do Warszawy założyłam zespół barokowy villaNOva, wykonujący repertuar obejmujący w zasadzie utwory znane i osłuchane w formie koncertów instrumentalno-wokalnych lub przedstawień słowno-muzycznych.

I oto, na tym tle, nazwisko Aldebrando Subissati – które docierało do mnie z różnych stron: ktoś ze znajomych grał go na koncercie, ktoś w Europie nagrał jego sonaty – zaczęło lśnić fascynująco jak *terra incognita*... Postanowiłam więc kupić nuty. Zamknięcie się świata w czterech ścianach covidowych ograniczeń sprawiło, że w lutym 2021 roku, ze skumulowaną energią zaczęłam studiować nuty, które krótko przed potopem szwedzkim rozpoczął pisać włoski kapelmistrz polskiego króla, Jana Kazimierza. Od razu też wiedziałam, że nie chcę słuchać żadnych wykonań – odkrywam tę *terrę* po swojemu. No i zaczęło się... sucha linia skrzypiec, linia basso continuo, minimalna ilość łukowań, żadnych informacji co do dynamiki, agogiki, żadnych dwudźwięków.

Z dwudziestu sonat jedenaście bazuje na antyfonach Giovanniego Francesca Aneria i posiada tytuły, które mogą coś powiedzieć o charakterze danego utworu,

np. *Sonata V Nativitas gloriosae*, co można przetłumaczyć jako *Chwalebne narodziny*. Tylko w sześciu sonatach Subissati wprowadził swoje własne tytuły oraz oznakowania charakteru i tempa, jak np. *Canzona*, *Ballo*, *Preludio* czy *Adagio*. W jednej z moich ulubionych, rozbudowanej, kolorowej od różnych wariacji *Sonacie IX*, zatytułowanej *Ave Virgo*, słowo *Adagio* pojawia się tylko raz, w połowie taktu 73 – i tyle. I to okazało się najciekawsze, ta znikomość didaskaliów kompozytorskich w połączeniu z oddaniem wykonawcy praktycznie zupełnej swobody interpretacyjnej w zakresie dynamiki, smyczkowania, artykulacji, zachęcanie do stosowania efektu echa, tempa *rubato*, ulubionej zresztą przeze mnie techniki wykonawczej.

Ponieważ sonaty te nie są jeszcze ujęte w ramy tonalności dur-moll, niejednokrotnie natykaliśmy się z kolegami na dysonansowy konflikt, gdy w partii skrzypiec jest np. fis, a w basie o pół tonu niższe f. Pół biedy, kiedy to fis jest w gamcie, schody zaczynają się, gdy trzeba podjąć wiążącą decyzję co do akordu.

A wiążących decyzji, szczególnie w kwestii harmonii, którą inaczej słyszałam, ćwicząc tylko swoją partię, było kilka.

Realizacja przez kolegów basso continuo – na pozytywie, teorbie, klawesynie i gambie, w połączeniu z głosem solowym – niejednokrotnie kompletnie zmieniała charakter utworu, wymuszając na mnie całkowicie inną artykulację, smyczkowanie i ornamentację, na co zgadzałam się z radością.

Talenty i profesjonalizm Michała, Filipa, Marka i Pawła stały się podstawą do stworzenia amalgamatu dźwięków i emocji, które zdefiniowały ten projekt.

Muszę też wspomnieć o Piotrze, reżyserze dźwięku, który z sali katechetycznej z pogłosem o naturze hali dworcowej stworzył studio. Później, podczas zgrzywania, fakt, że jest organistą i ma fenomenalne wycucie dźwięku dodał całości polotu.

Swoboda interpretacyjna jest niejako przypisana do wykonawstwa XVII-wiecznej muzyki. W *Sonacie XI Subissati* namawia skrzypka do zaimprovizowania dalszych partii, pisząc na jej końcu *Si vuol seguitare chi vuole*, co oznacza *Kto chce, może kontynuować...* ja chcę... i to jest moja *terra cognita*.

Wszystkie dwadzieścia sonat nagrałam w dwóch transzach – pierwsze dziesięć z pozytywem i teorbą, w rezultacie otrzymania grantu z warszawskiego „Programu Mobilni w Kulturze 2021”, we wrześniu tego roku. Drugie dziesięć sonat z klawesynem i gambą nagrałam we wrześniu 2023.

Joanna Morska-Osińska

The image shows a handwritten musical score for violin and cello. The score is written on six staves, with the top two staves for violin and the bottom four for cello. The music is in G major and 3/4 time. The score is heavily annotated with handwritten notes in various colors (red, blue, green, yellow). Annotations include dynamic markings like 'p', 'f', 'mf', 'ff', 'pizz', 'arco', and 'zabko'. There are also performance instructions such as 'Si vuol seguitare chi vuole' and 'terra cognita'. The score includes a key signature change to one flat (F major) and a time signature change to 3/8. The piece ends with a double bar line and a fermata. The name 'ME 0034' is written at the bottom left of the page.

BAROQUE, LIKE JAZZ, DOES NOT VIOLATE MUSIC WITH THE BAR LINE

I came across the name Aldebrando Subissati relatively recently, when in 2011, upon my return to Poland after a 25-year stay in the United States, I began reentering the community of Warsaw musicians. In the States, having played for many years in the Santa Fe Pro Musica Chamber Ensemble, I had the opportunity to meet leading American and British musicians specializing in the Baroque period.

A year after my return to Warsaw I founded the villaNOva Baroque Ensemble, featuring a repertoire of popular compositions in the form of instrumental-vocal concerts as well as words-and-music performances.

It was in this context that Subissati's name - which I had encountered in various ways: a friend of mine was performing him at a concert, someone in Europe recorded his sonatas - started to shine with the fascinating light of *terra incognita*. And so I decided to buy some of Subissati's music. From the energy I accumulated amid the COVID-19 restrictions that partitioned the world, in February 2021, I delved into the music that the Italian chapel master of the Polish King Jan Kazimierz (John Casimir) wrote shortly before the Swedish Deluge. I resolved at the start not to listen to any recordings - I would discover this *terra* myself. And things started to unfold... a dry violin line, a *basso continuo* line, the minimal amount of bowing, and no markings relating to dynamics and articulation, no double-stops.

Out of the twenty sonatas, eleven are based on Giovanni Francesco Anerio's antiphons, and possess

titles that can give us some clue as to the character of a given piece, for example Sonata V *Nativitas gloriosae*, which translates as Glorious Nativity. Only six of the sonatas have titles given by Subissati himself, alongside indications of the character of the music and tempo, such as Canzona, Ballo, Preludio or Adagio. In one of my favorites, so developed and colourful with its profusion of variations - Sonata IX, titled Ave Virgo - the word Adagio appears only once, in the middle of measure 73 - that's it. And this is what proved to be most interesting, namely this scarcity of the composer's directions coupled with the performer being given complete freedom of interpretation in regards to dynamics, bowing, articulation, the encouragement to employ the echo effect, and tempo rubato, incidentally my favourite performance technique.

In view of the fact that Subissati's sonatas are not yet cast in major-minor tonality, on many occasions my colleagues and I encountered dissonant clashes; for instance, when there is an F sharp in the violin part, and an F natural in a semitone lower in the bass.

It was not much of a problem when the F sharp was part of a scale; things became difficult when a final decision had to be taken in regards to the chord.

There were indeed several binding decisions that had to be taken, particularly in matters of harmony, which I heard differently when practicing my part alone.

The realisation of the *basso continuo* by my colleagues - on chest organ, theorbo, harpsichord, and viola

da gamba - combined with a solo voice in many cases changed the character of the music completely, forcing me to adopt an entirely different articulation, bowing and ornamentation, all of which I readily accepted.

The talents and professionalism of Michał, Filip, Marek, and Paweł became the foundation for creating the blend of sounds and emotions that have defined this project.

I would also like to mention Piotr, the sound engineer, who turned a catechetical hall with the acoustics of a railway station into a studio. His experience as an organist and his phenomenal feel for sound quality has given the recorded material a final lustre in the mastering process.

Interpretative freedom is part and parcel of the performance of seventeenth-century music. In Sonata XI, Subissati encourages the violinist to improvise the subsequent sections, writing at the end: *Si puol seguitare chi vuole*, which means Whoever wants, may continue. I certainly do, this being my *terra cognita*.

I have recorded the entire collection of twenty sonatas in two stages. In September 2021, I recorded the first ten sonatas, with chest organ and theorbo, thanks to a grant from Warsaw's Programme 'Mobilni w Kulturze'. The remaining ten sonatas were recorded in September 2023, with harpsichord and viola da gamba.

Joanna Morska-Osińska



Początek Sonaty X. Faksymile rękopisu z Biblioteka Civica Benedetto Passionei w Fossombrone. Beginning of Sonata X. Facsimile of the manuscript held in Biblioteka Civica Benedetto Passionei in Fossombrone.

ALDEBRANDO SUBISSATI – SENIOR MUSICUS DWORU POLSKIEGO I JEGO SONATY

Dla skrzypiec – instrumentu stworzonego na początku XVI wieku przez włoskich lub polskich lutników – wiek XVII był okresem przełomowym. Z instrumentu stosowanego dotąd tylko w muzyce niższych warstw społecznych skrzypce wchodziły wówczas do salony i do kościołów. Stają się ulubionym instrumentem epoki baroku, a grający na nich wirtuozowie z powodzeniem konkurują z najlepszymi śpiewakami. Wielu z nich zawędrowało z ziemi włoskiej do Polski w poszukiwaniu lepszego zarobku i sławy. Zitalianizowane dwory polskich Wazów oferowały znakomite warunki do uprawiania sztuki muzycznej, porównywalne z tymi panującymi w Mediolanie, Bolonii, Mantui czy Rzymie.

Najwybitniejsi skrzypkowie tych ośrodków jak Francesco Rognoni, Alfonso Paganini czy Carlo Farina gościli w Polsce lub dedykowali swe dzieła polskim monarchom. Rzymski skrzypek Marco Scacchi został nawet kapelmistrzem Władysława IV i najbardziej wpływowym muzykiem Rzeczypospolitej.

Jak wiemy z różnych przekazów, poczynawszy od XVI wieku Polska słynęła z dobrych skrzypków. Wielką karierę na dworze Zygmunta III i Władysława IV zrobił Adam Jarzębski. Niestety, nie zachowało się zbyt wiele muzykaliów potwierdzających wysoki poziom polskiej wiolinistyki, gdyż ówczesne państwo polskie nie rozwinęło drukarstwa muzycznego, a prócz niektórych zgromadzeń zakonnych nasi przodkowie nie mieli zwyczaju zakładania archiwów muzycznych. W tej sytuacji poszukiwania repertuaru skrzypcowego granego w dawnej

Rzeczypospolitej prowadzone być muszą w archiwach zagranicznych.

Szczęśliwie, na ziemi włoskiej w prowincji Marche w miejscowości Fossombrone, leżącej nieopodal Urbino, zachował się rękopiśmienny zbiór dwudziestu sonat na skrzypce solo z *basso continuo* Aldebranda Subissatiiego, który był wirtuozem dworu królewskiego w Warszawie. Sonaty te należą do dzieł wyjątkowych na tle ówczesnej twórczości i wykazują cechy pozwalające łączyć ich powstanie ze zwyczajami panującymi na dworze polskim.

Subissati urodził się 30 kwietnia 1606 roku w Fossombrone, prowincjonalnym miasteczku o rodowodzie rzymskim (Forum Sempronii), które ponad sto lat wcześniej dało światu wynalazcę druku muzycznego Ottaviana Petrucciego. Oryginalne i niezwykle rzadkie imię otrzymał po św. Aldebrandzie, biskupie i patronie rodzinnego miasta. Jako utalentowane muzycznie dziecko Subissati trafił pod opiekę swego stryja Giulia Subissatiiego, kapelmistrza rzymskiej bazyliki Santa Maria in Trastevere i już w wieku piętnastu lat dał się poznać jako skrzypek słynnej kapeli bazyliki Santa Maria Maggiore. Dalsze lata jego pobytu w Rzymie świadczą o tym, że należał do najbardziej cenionych skrzypków Wiecznego Miasta.

W latach 30. i 40. zatrudniony był w orkiestrze kościoła San Luigi dei Francesi. Brał też udział w wystawianiu oper w papieskim Teatro Barberini. Był wirtuozem muzycznych akademii odbywających się w pałacu Pietra Della Valle, testował tam jego *violini delle tre*

armonie skonstruowane, by grać w trzech starożytnych strojach greckich (diatonicznym, chromatycznym i enharmonicznym). W Wielki Poniedziałek 1640 roku brał udział w prawykonaniu oratorium Pietra Della Valle *Dialogo di Esther* w Oratorio del Santissimo Crocifisso. Możliwe, że już od 1641 roku był muzykiem na dworze arcyksięcia Leopolda Wilhelma w Pasawie i Otuomuńcu, udokumentowana jest obecność Subissatego na jego dworze w Wiedniu w 1644 roku.

Prawdopodobnie rok później kompozytor przeniósł się na dwór Władysława IV do Warszawy, choć pierwsze potwierdzenie jego pobytu w Polsce pochodzi z 1650 roku, czyli czasów służby u Jana Kazimierza. Na dworze polskim tytułowano go *senior musicus* i wynagradzano najwyższą roczną pensją opiewającą na 1440 florenów. W Polsce Subissati przebywał do 1654 roku, kiedy to w liście skreślonym 25 września ręką sekretarza królewskiego otrzymał oficjalne pozwolenie króla, by udać się w rodzinne strony z powodów osobistych. W tym samym roku kompozytor przybył do Fossombrone, w którym pozostał do śmierci i nigdy już do Polski nie wrócił.

W rodzinnym mieście Subissati uczył gry na skrzypcach miejscową szlachtę w szkole seminaryjnej. Nauczaniem trudnił się też na dworze polskim. Z listu rekomendacyjnego królewskiego sekretarza dowiadujemy się, że do Włoch udał się z dwoma swoimi uczniami Franciszkiem Bethmanem i Benedyktem Passem. Życie muzyczne Fossombrone, choć skromne, dawało Subissatiemu różne możliwości aktywności. W kościołach San Filippo Neri oraz w San Francesco wykonywano lokalnymi siłami oratoria. W Palazzo Passionei i w ratuszu

wystawiano zaś komedie i *drammi per musica*. Trudno uwierzyć, by zaznawszy sławy w Rzymie, Wiedniu i Warszawie wirtuoz tego formatu nie brał czynnego udziału w owych przedsięwzięciach. Wiemy, że w maju 1665 roku Subissati był kierownikiem zespołu muzyków fossombrońskich grających w sanktuarium loretańskim.

Z inskrypcji nagrobkowej kompozytora dowiadujemy się, że prócz Jana Kazimierza i arcyksięcia Leopolda Wilhelma był Subissati także skrzypkiem królowej Krysstyny Szwedzkiej. Po swej konwersji na katolicyzm w 1655 roku monarchini ta abdykowała i udała się do Rzymu, gdzie prowadziła bardzo ożywiony mecenat muzyczny. Zanim jednak osiadła w Rzymie odwiedziła wiele miast włoskich, w tym marchijskie Loreto, Pesaro i Fano. Możliwe, że już wtedy Subissati koncertował przed królową, która miała słabość do włoskich skrzypków. W grudniu 1655 roku w Rimini grał dla niej wypożyczony z dworu modeńskiego Marco Uccellini, w Rzymie zaś objęta swym patronatem Arcangela Corellego i Carla Ambrogia Lonatego. Nie możemy też wykluczyć, że Subissati zetknął się z królową w Rzymie, który mógł odwiedzać ze względu na dawne kontakty.

Niecały rok przed śmiercią 26 października 1676 roku sędziwy kompozytor ożenił się ze szlachcianką Donną Faustyną z rodzinnego Fossombrone, gdzie zmarł 30 sierpnia 1677 roku. Został pochowany w grobowcu rodzinnym w kościele San Francesco alla Rocca, który został zburzony w XVIII wieku.

W Bibliotece Passionei w Fossombrone zachował się rękopis zatytułowany *Il primo libro delle sonate di violino del signor Aldebrando Subissati Sonator Famosissimo*

[Pierwsza księga sonat skrzypcowych pana Aldebranda Subissatiego najśawniejszego instrumentalisty]. Datowany jest on na stronie tytułowej na 28 stycznia 1675 roku, ale powstał na przestrzeni niespełna półtora roku (do maja 1676), o czym świadczą kolejne daty wpisane przy niektórych utworach. Z treści karty tytułowej wnosić można, że rękopis ten Subissati podarował miejscowemu szlachcicowi, wujowi swej żony Alessandrowi Barcelliniemu, parę miesięcy przed swym ślubem.

Zamieszczone w nim sonaty to jedyne zachowane utwory kompozytora. Jego sonata na skrzypce solo oraz dwie arie na dwoje skrzypiec, wzmiankowane w 1665 roku w inwentarzu muzykaliów krakowskich karmelitów na Piasku, nie zachowały się. Rękopis z Fossombrone jest autografem, na którym widać też adnotacje Barcelliniego i innych kopistów. Mimo ozdobnej grafiki strony tytułowej rękopis ten nie był przygotowany do druku. Wewnątrz znajdujemy dwadzieścia nienumerowanych sonat, z których *Sonata XVII* pozbawiona jest zasygnalizowanej oznaczeniem metrycznym drugiej części, po *Sonacie XIV* następuje szkic innego utworu i pusta strona, w *Sonacie XVI* brakuje ostatnich czterdzieści taktów basu, a w *Sonacie XX* dwóch ostatnich taktów; w wielu utworach widoczne są skreślenia i poprawki. Rękopis ten, sporządzony przez sędziwego muzyka parę lat przed śmiercią sprawia wrażenie muzycznego testamentu. Z uwagi na język muzyczny, formę i styl zanotowanych tu utworów można datować je na lata 1630–1660, gdy Subissati był najbardziej aktywny zawodowo.

Łacińskie tytuły znajdujące się przy jedenastu sonatach pozwoliły odkryć, że wszystkie one oparte są

na basie wybranych motetów ze zbioru Giovanniego Francesca Aneria *Antiphonae, seu sacrae cantiones* (Rzym 1613). Ponadto, pozbawiona tytułu *Sonata XVII* wykorzystuje linię *basso continuo* antyfony *Orietur sicut sol* Aneria, w przypadku *Sonaty IX Ave Virgo* dotąd nie odnaleziono żadnego pierwowzoru. Instrumentalne opracowania utworów wokalnych były popularne we Włoszech 100 lat przed powstaniem sonat Subissatiego. Ostatnie przykłady tej praktyki znajdujemy w zbiorze *Selva de varii passaggi* (Mediolan 1620) Francesca Rognoniego, dedykowanym Zygmuntovi III Wazie oraz w *Canzoni, fantasie et correnti* (Wenecja 1638) Bartoloméa de Selma y Salaverdego, poświęconym Karolowi Ferdynandowi Wazie.

Gdy sztuka skrzypcowej intawolacji polegała na dyminucji (sfigurowaniu) melodii wybranego głosu pierwowzoru wokalnego i wiernym wykonaniu pozostałych głosów przez towarzyszące skrzypcom organy, to w sonatach Subissatiego mamy do czynienia jedynie z zapożyczeniem podstawy harmonicznego modelu (linii *basso continuo*) i niezależnym kształtowaniem głosu skrzypcowego. W dodatku kompozytor wykorzystuje bas Aneria jedynie do budowy pierwszej części sonaty, stanowiącej ozdobne preludium do wariacyjnej części drugiej, opartej zazwyczaj na *basso ostinato* (typu *passacaglia* lub własnego pomysłu). Takie swobodne potraktowanie materiału zapożyczonego przywodzi na myśl osiem koncertów Adama Jarzębskiego z 1627 roku, opatrzonych również łacińskimi tytułami i opartych na dziełach wokalnych mistrzów renesansu.

Dyminucje na basach antyfon Aneria możemy traktować z jednej strony jako wyraz hołdu złożonego przez

Subissatiego rzymskiemu mistrzowi (nauczycielowi?), a zarazem kapelmistrzowi króla Zygmunta III Wazy, z drugiej zaś strony jako nawiązanie do wspomnianego wyżej repertuaru (Rognoni, Salaverde, Jarzębski) granego w kapeli królewskiej polskich Wazów. Co więcej, w utworach Subissatiego widać też odbicie jego pobytu w Austrii. W żadnych włoskich sonatach tamtej epoki nie znajdziemy części opartych na basach ostinato. Części takie chętnie stosował natomiast Johann Schmelzer i Heinrich Biber lub Włosi tworzący w Austrii (Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, Giovanni Bonaventura Viviani).

Obracając się w tak odległych ośrodkach jak Rzym – Wiedeń – Warszawa, Subissati stworzył oryginalny typ formy sonatowej. Gdy za jego życia gatunek ten przyjmował zazwyczaj formę liczącą od trzech do pięciu części, on preferował formy dwuczęściowe, również w sonatach pozbawionych łaćńskich tytułów. Od tego modelu odstają *Sonaty II i III*, które są trzyodcinkowe, imitacyjne w fakturze i przypominają bardzo utwory Frescobaldiego z *Il primo libro delle canzoni* (Rzym 1628), z którymi autor mógł zetknąć się w czasie rzymskich studiów. Niektóre sonaty Subissatiego były wykorzystywane w liturgii jako instrumentalne zamienniki wokalnych antyfon nieszpornych. Łaćńskie tytuły towarzyszące dwunastu z nich pochodzą bowiem od antyfon wykonywanych w kościele podczas całego roku liturgicznego.

Mimo świetności kapeli królewskiej polskich Wazów, porównywalnej z najlepszymi orkiestrami Europy, do dziś zachowało się niewiele utworów instrumentalnych należących do jej repertuaru (ponad trzydzieści dzieł Adama Jarzębskiego i Marcina Mielczewskiego). Szczęśliwie

ocalałe sonaty Subissatiego pozwalają wzbogacić ten zasób i pobudzić naszą wyobraźnię na temat tego, co mogli wywieźć lub zniszczyć Szwedzi w czasie wojny słusznie zwanej potopem lub co mogło ulec zniszczeniu w następnym stuleciach.

Piotr Wilk



ALDEBRANDO SUBISSATI – SENIOR MUSICUS OF THE POLISH COURT, AND HIS SONATAS

In the history of the violin, an instrument which was created by Italian or Polish luthiers at the beginning of the sixteenth century, the seventeenth century proved to be a turning point. It was then that an instrument used solely in the music-making of the lower social strata entered the salons and churches. With passing years, the violin became the favourite instrument of the Baroque period, while violin virtuosos successfully competed with the best singers of the time. Many of these virtuosos left Italy for Poland in search of fame and more lucrative positions. The court of the Polish Vasa dynasty, with its strong Italian influence, offered excellent conditions for the development of musical careers, comparable to those in Milan, Bologna, Mantua or Rome.

The most prominent violinists from those Italian centres, such as Francesco Rognoni, Alfonso Pagani and Carlo Farina, spent time in Poland and dedicated their pieces to Polish monarchs. Marco Scacchi from Rome even reached the status of chapel master for King Władysław (Ladislaus), becoming the most influential musician of the Polish Republic.

As we know from various historical sources, from the beginning of the sixteenth century onwards Poland enjoyed a reputation as a land of fine violinists. Adam Jarzębski, for one, developed a spectacular career at the Polish court during the reigns of Zygmunt (Sigismund) III and Władysław (Ladislaus) IV. Sadly, precious few documents testifying to the high level of violin music

in Poland at the time have survived, due to the fact that music publishing was virtually non-existent. Moreover, certain monasteries were the only places where musical archives were kept. It is therefore small wonder that musicologists have to look in foreign archives for the violin repertoire of seventeenth-century Poland.

Fortunately, an autograph manuscript of twenty sonatas for violin solo with *basso continuo* by Aldebrando Subissati, a virtuoso at the royal court in Warsaw, has survived in Fossombrone, near Urbino, in the Italian region of Marche. These Sonatas occupy a unique place in the overall musical heritage of the time, and demonstrate features that link their provenance to the prevailing customs at the Polish court.

Subissati was born on April 30, 1606, in Fossombrone, a provincial town which had its roots in the ancient Roman colony of Forum Semproni. Incidentally, it was in Fossombrone that Ottaviano Petrucci, the inventor of musical printing, was born over a century earlier. Subissati was given his first name, one that was original and extremely rare, in memory of Saint Aldebrandus, a Bishop of Fossombrone in the twelfth century. A musically talented child, Subissati received his early training in violin playing from his uncle, Giulio Subissati, maestro di cappella at the Santa Maria in Trastevere in Rome, and at the age of fifteen became a member of the famous chapel of the Basilica Santa Maria Maggiore. In later years, he won a reputation as one of the most respected violinists of the Eternal City.

In the 1630s and 40s, Subissati was employed in the musical ensemble of the church San Luigi dei Francesi. He took part in opera productions at the papal Teatro Barberini and served as a virtuoso during musical galas at the palace of Pietro Della Valle, where he tested the composer's *violini delle tre armonie*, an instrument constructed to play the three ancient Greek tunings (diatonic, chromatic and enharmonic). On Holy Monday in 1640, he participated in the first performance of Pietro Della Valle's oratorio *Dialogo di Esther* at the Oratorio del Santissimo Crocifisso. According to some sources, in 1641 he took up the post of musician at the court of Archduke Leopold Wilhelm in Passau and Olomouc. His stay at the Archduke's court in Vienna in 1644 is well documented.

Probably a year later, Subissati moved to the court of Władysław IV in Warsaw, although the first confirmed account of his stay in Poland dates from 1650, namely his time in the service of King Jan Kazimierz (John Casimir). At the Polish royal court, he was given the title of *senior musicus*, and a generous annual salary of 1,440 florins. Subissati resided in Poland until 1654, when in a handwritten letter penned by the king's secretary on September 25, he received the king's official consent to return to his homeland for personal reasons. In that same year, Subissati arrived in Fossombrone, where he remained until his death, never visiting Poland again.

Upon returning home, Subissati taught violin to the local nobility, continuing his teaching activities he had earlier pursued at the Polish court. As stated in the king's letter of recommendation, he embarked on the journey to Italy in the company of two of his pupils, Franciszek Bethman

and Benedykt Pass. The musical life of Fossombrone, even though fairly modest, offered Subissati a wide range of opportunities. The churches of San Filippo Neri and San Francesco served as venues for oratorio concerts given by local forces, while comedies and *drammi per musica* were staged at the Palazzo Passionei and in the town hall. It is reasonable to infer that a virtuoso of Subissati's stature, with previous successes in Rome, Vienna and Warsaw to his name, did not miss the opportunity to participate in these events. Historical accounts state that in May, 1655, Subissati served as the leader of a chapel of Fossombrone musicians performing in the Loreto sanctuary.

From the inscription on his gravestone, we also know that Subissati was a court violinist not only to Jan Kazimierz and Archduke Leopold Wilhelm, but also to Queen Christina of Sweden. After her conversion to Catholicism in 1655, Queen Christina abdicated and left for Rome, where she was active as a patron of various musical events. Before settling in Rome, she visited many Italian towns, including Loreto in the region of Marche, Pesaro and Fano. It is likely that Subissati then performed in front of the Queen, who had a soft spot for Italian violinists. In December 1655, Marco Uccellini, on loan from the Modena court, played for Queen Christina in Rimini, whereas in Rome she extended her patronage over Arcangelo Corelli and Carlo Ambrogio Lonati. It cannot be excluded that Subissati also had the chance to meet the Queen in Rome, which he might have been visiting in view of his earlier contacts there.

Less than a year before his death, on October 26, 1676, the aged composer married Donna Faustina,

a noblewoman from Fossombrone. He died there on August 30, 1677, and was buried in the family tomb at the San Francesco alla Rocca Church, which was destroyed in the eighteenth century.

The Passionei Library in Fossombrone contains a manuscript entitled *Il primo libro delle sonate di violino del signor Aldebrando Subissati Sonator Famosissimo* [The first book of violin sonatas of Aldebrando Subissati, the most famous instrumentalist]. The title page bears the date January 28, 1675, but the dates inscribed on some of the compositions indicate that the entire collection of sonatas was written over a period of less than a year and a half (up to May 1676). The text on the title page suggests that Subissati offered the manuscript as a gift to Alessandro Barcellini, his wife's uncle, a few months before his wedding.

These sonatas are Subissati's only extant works. His Sonata for Violin Solo and Two Arias for Two Violins, which are mentioned in the inventory records of the *Na Piasku* (On the Sand) Church of the Carmelite Order in Kraków for the year 1665, have not survived. The Fossombrone manuscript is in the composer's autograph, which also contains remarks by Barcellini and other copyists. Despite the ornamental engraving of the title page, the manuscript was evidently not a print-ready copy. Of the twenty unnumbered sonatas, Sonata XVII lacks a second movement that has been indicated by a time signature, Sonata XIV is followed by a sketch of another piece and a blank page, Sonata XVI has the last forty measures of the bass line missing, Sonata XX is missing the last two measures, while there are

crossings-out and corrections in many of the works. Drawn up by Subissati several years before his death, the manuscript creates the impression of being the aged composer's musical testament. In terms of their musical language, form and style, the sonatas were most likely written between 1630 and 1660, the most productive period in Subissati's career.

The Latin titles given to eleven sonatas have led musicologists to discover that they are all based on the bass parts of selected motets from Giovanni Francesco Anerio's collection *Antiphonae, seu sacrae cantiones* (Rome, 1613). Furthermore, the untitled Sonata XVII utilises the *basso continuo* line from Anerio's antiphon *Orietur sicut sol*, whereas no model has so far been found for the Sonata IX *Ave Virgo*. Instrumental arrangements of vocal works were popular in Italy a century before Subissati's sonatas saw the light of day. The last examples of this practice can be found in Francesco Rognoni's collection *Selva de varii passaggi* (Milan, 1620), dedicated to King Zygmunt III Vasa, and in Bartolomé de Selma y Salaverde's *Canzoni, fantasie et correnti* (Venice, 1638), dedicated to Karol Ferdynand Vasa.

While the art of intavolatura in violin music was based upon a diminution (figuration) of the melodic line of the selected part of the vocal models and a faithful rendition of the remaining voices by the organ accompanying the violins, what we have in Subissati's sonatas is solely the borrowing of the harmonic foundation of the model (the *basso continuo* line) and the independent shaping of the violin part. In addition, the composer uses Anerio's bass part only to construct the sonata's

first movement, which constitutes an ornamental prelude to the variational second movement, usually based on *basso ostinato* (of the *passacaglia* type or of the composer's own idea). Such a free treatment of borrowed material brings to mind Adam Jarzębski's eight concertos from 1627, which also have Latin titles and are based on vocal compositions by Renaissance masters.

The diminutions on the bass parts of Anerio's antiphons can be treated on the one hand as Subissati's tribute to this Roman master and chapel master of King Zygmunt III Vasa, and on the other as a reference to the aforementioned repertoire (Rognoni, Salaverde, Jarzębski) that was performed by the royal chapel of Polish kings of the Vasa dynasty. Moreover, Subissati's compositions exhibit an influence of his stay in Austria, as no Italian sonatas of the time contain any movements based upon *basso ostinato*. Such movements were readily used by composers such as Johann Schmelzer and Heinrich Biber, as well as Italians residing in Austria (Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, Giovanni Bonaventura Viviani).

Pursuing his career, as he did, in such distant musical centres as Rome, Vienna and Warsaw, Subissati created an original type of sonata form. While the three-to-five movement structure was customary in his lifetime, he preferred a two-movement form, including in the sonatas without Latin titles. Sonatas II and III, which are in three movements and are of imitative character in terms of texture, are an exception. They are highly reminiscent of Frescobaldi's works from his *Il primo libro delle canzoni* (Rome, 1628), with which Subissati could have become acquainted during his studies in Rome. Some

of his sonatas were used in liturgy as an instrumental substitute for the vocal antiphons in the Vespers. This can be judged from the fact that the Latin titles of twelve of Subissati's sonatas are taken from the antiphons sung in churches throughout the liturgical year.

Despite the high musical standards of the royal chapel at the court of Polish Vasa monarchs, comparable to the best ensembles of its kind in Europe, no more than a few dozen instrumental compositions of the chapel's staple repertoire have survived. These include more than thirty works by Adam Jarzębski and Marcin Mielczewski.

Fortunately, Subissati's surviving sonatas have allowed us to enrich this repertoire and to stimulate our imagination as to the scope of looting and destruction that occurred during the Swedish Deluge in the mid-seventeenth century and the later periods.

Piotr Wilk



Joanna MORSKA-OSIŃSKA, skrzypce barokowe i współczesne, sopranistka i wokalistka jazzowa. Absolwentka Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w klasie skrzypiec prof. Krzysztofa Jakowicza i stypendystka w Conservatoire National Supérieur de Musique

w Paryżu w klasie Jeana Fourniera. Kształciła się także w klasach śpiewu Zofii Brégy i Bogny Sokorskiej w Warszawie oraz Jane Snow w Albuquerque.

Skrzypaczka Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej, Orkiestry Kameralnej Karola Teutsch, Ars Nova, Pro Musica Chamber Orchestra and Baroque Ensemble w Santa Fe.

Z zespołem Ars Nova, śpiewając i grając na rebeku, zarejestrowała dla Polskiego Radia *Tabulaturę Jana z Jasiennej*; zdobyli wspólnie II nagrodę na Festiwalu Muzyki Dawnej van Vlaanderen w Brugii.

Na otwarciu sezonu 1987/1988 w Filharmonii Narodowej wystąpiła w nietypowej, podwójnej roli: skrzypaczki i śpiewaczki, wykonując, oprócz partii skrzypcowej, solową partię sopranową w oratorium *Eliasz* Feliksa Mendelssohna pod dyrekcją Kazimierza Korda, co zostało entuzjastycznie opisane w Przekroju przez Lucjana Kydryńskiego. Nagrała również z New Mexico Symphony partię sopranową w *Carmina* Burana Carla Orffa.

Laureatka I Międzynarodowego Konkursu Wokalistów Jazzowych w Zamościu. W 2009 roku koncertowała ze Zbigniewem Namysłowskim, a wraz z Leną Ledoff nagrała dla Polskiego Radia impresje jazzowe inspirowane muzyką Fryderyka Chopina, Chicka Corei i Henry'ego Purcella.

Jej dwuletni pobyt w Japonii zaznaczył się licznymi koncertami solowymi i kameralnymi oraz występem jako Guest Artist w prestiżowym Koncercie Noworocznym Yamaha School of Music.

W 2012 roku utworzyła zespół villaNOva, specjalizujący się w wykonywaniu kameralnej muzyki europejskiej

okresu baroku, skupiając w swym gronie znakomitych wokalistów i muzyków warszawskich, grających na kopiach instrumentów z epoki.

Joanna Morska-Osińska gra na skrzypcach barokowych z aniołem zamiast ślimacznicy wykonanych w 1997 roku przez japońskiego lutnika, Hiroakiiego Inoko.

Joanna MORSKA-OSIŃSKA is a violinist performing on Baroque and modern instruments, soprano, and jazz vocalist. After graduating from the Chopin University of Music in Warsaw, where she studied violin performance with Krzysztof Jakowicz, she developed her skills under the guidance of Jean Fournier at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris as a scholarship recipient. She also studied voice with Zofia Brégy and Bogna Sokorska in Warsaw, and Jane Snow in Albuquerque.

She has played the violin in the Warsaw Philharmonic, the Karol Teutsch Chamber Orchestra, Ars Nova, Pro Musica Chamber Orchestra and the Baroque Ensemble in Santa Fe, USA.

Morska-Osińska was a soloist for a Polish Radio recording of the *Tablature of Jan of Jasienna* by Ars Nova as a singer and rebec player. The work's performance at the Festival van Vlaanderen in Bruges, Belgium, won Ars Nova Second Prize at the event.

Other highlights in Morska-Osińska's career include Mendelssohn's oratorio *Elijah*, with Kazimierz Kord conducting the Warsaw Philharmonic in a concert marking the opening of the 1987/1988 season. Her performance in a dual role of a violinist and singer won her

an enthusiastic review from Lucjan Kydryński, the music critic of the 'Przekrój' weekly. Morska-Osińska also sang the soprano part in Orff's *Carmina Burana* with the New Mexico Symphony.

Her successes also include the top prize at the 1st International Competition for Jazz Vocalists in Zamość, a concert in 2009 with saxophonist Zbigniew Namysłowski, and a Polish Radio recording with Lena Ledoff of jazz impressions inspired by the music of Fryderyk Chopin, Chick Corea and Henry Purcell.

During her two-year stay in Japan, she gave numerous solo and chamber concerts and performed as Guest Artist in the prestigious New Year's Concert of the Yamaha School of Music.

In 2012, she founded the villaNOva Ensemble, which specializes in the performance of Baroque music, bringing together outstanding vocalists and instrumentalists in Warsaw who play on replicas of period instruments.

Morska-Osińska plays a Baroque violin with an angel instead of a scroll, made in 1997 by the Japanese luthier Hiroaki Inoko.





Filip Michał ZIELIŃSKI

Swoją historię z muzyką dawną rozpoczął w bydgoskich zespołach w 2004 roku. Uczęszczał do Szkoły Muzycznej w Inowrocławiu (gitara klasyczna). Studiował w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w klasie lutni Henryka Kasperczaka.

Swój warsztat doskonalił na kursach muzyki dawnej pod kierunkiem Jacoba Lindberga, Andrei Damianiego, Jana Čižmářa, Anny Kowalskiej, Tadeusza Czechaka, Agnieszki Budzyńskiej-Bennet, Marka Lewona, Marka Nahajowskiego, Cezarego Szyfmana, Marka Niewiedziała, Jarosława Thiela, Roberta Lawatego, Jacka Urbaniaka i zespołu Arte dei Suonatori.

Doświadczenie muzyczne zdobywał, współpracując z zespołami takimi jak Ars Nova i Gregorianum z Warszawy, Floripari z Krakowa, Bianco Fiore, Il Flauto Dolce z Gdańska, Sine Nomine z Lublina, Concentus z Bydgoszczy, Euterpe z Gdyni, Preambulum z Gorzowa Wielkopolskiego.

W grudniu 2013 roku założył Zespół Muzyki Dawnej Miraculis, w którym gra na lutni renesansowej. Zespół bierze aktywny udział w kursach oraz konkursach (laureat konkursów w Radomiu w 2014 roku oraz w Poznaniu w 2015 roku), koncertując przy tym w całym kraju. W 2015 roku zespół swoim koncertem zainaugurował XVIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Dawnej im. Mikołaja z Radomia, a w 2016 roku zagrał cykl koncertów w ramach festiwalu Przedśionek Raju.

Od 2015 roku gra na teorbie w wokalnoinstrumentalnym Zespole Muzyki Dawnej Simultaneo z Gdańska, z którym uczestniczył m.in. w Festiwalu Muzyki Dawnej im. Piotra z Grudziądza (2015) oraz festiwalach kamealnych w Gdańsku, Sopocie i Władysławowie.

Współpracował m.in. z Poznańskim Chórem Chłopięcym, Międzyuczelnianą Orkiestrą Barokową, Orkiestrą Barokową Cornu Copiae, Chórem Filharmonii Częstochowskiej Collegium Cantorum, Filharmonią Lubelską, Teatrem Wielkim w Poznaniu i Instytucjom Opery w Warszawie.

W 2018 roku został zaproszony do udziału w pierwszym światowym wystawieniu oryginalnej opery komicznej po 1679 roku – *Il Trespolo tutore* Alessandra Stradelli, pod dyrekcją Andrei da Carlo, co zaowocowało wieloma koncertami oraz nagraniami audio-wideo wydanymi przez wytwórnię DUX. W sezonie koncertowym 2018/2019 uczestniczył w projekcie Stradella Y-Project, biorąc udział w kilkunastu koncertach we Włoszech. Od września 2018 roku jest lutnistą Zespołu Instrumentów Dawnych Capella Regia Polona działającego przy Polskiej Operze Królewskiej.

Filip Michał ZIELIŃSKI

His contact with early music dates back to 2004. After learning classical guitar at a music school in Inowrocław, he studied lute with Henryk Kasperczak at the Ignacy Jan Paderewski Music Academy in Bydgoszcz.

He perfected his skills at early music workshops under the guidance of Jacob Lindberg, Andrei Damiani, Jan Čížmář, Anna Kowalska, Tadeusz Czechak, Agnieszka Budzyńska-Bennet, Marek Lewon, Marek Nahajowski, Cezary Szyfman, Marek Niewiedział, Jarosław Thiel, Robert Lawaty, Jacek Urbaniak, and the Arte dei Suonatori ensemble.

He has worked closely with many ensembles including Ars Nova and Gregorianum in Warsaw, Floripari in Kraków, Bianco Fiore and Il Flauto Dolce in Gdańsk, Sine Nomine in Lublin, Conventus in Bydgoszcz, Euterpe in Gdynia, and Preambulum in Gorzów Wielkopolski.

In December 2013, he founded the Miraculis Early Music Ensemble, in which he plays the Renaissance lute. The ensemble regularly performs across Poland and participates in workshops and festivals, including the Mikołaj from Radom International Early Music Festival in Radom and the Paradise Festival in western Poland.

Since 2015 he has played the theorbo in the Gdańsk-based Simultaneo vocal-instrumental early music ensemble, with which he participated in the Piotr from Grudziądz / Petrus de Grudziądz Early Music Festival as well as in chamber music festivals in Gdańsk, Sopot, and Władysławowo.

He has worked closely with the Poznań Boys' Choir, the Academic Baroque Orchestra, the Cornu Copiae

Baroque Orchestra, the Collegium Cantorum Choir of the Częstochowa Philharmonic, the Lublin Philharmonic, the Grand Opera in Poznań and the Opera Institute in Warsaw.

In 2018, he was invited to take part in the world premiere of Alessandro Stradella's comic opera *Il Trespolo tutore*, directed by Andrea da Carlo. The work had remained unperformed since it was written in 1679. The event was followed by many concert performances and the audio and video recordings on the DUX label. In the 2018/2019 season, he took part in the Stradella Y-Project which included more than a dozen concerts in Italy. Since 2018, he has played the lute in the Capella Regia Polona Early Music Ensemble at the Polish Royal Opera in Warsaw.



Początek Sonaty I, strona 3 rękopisu
Beginning of Sonata I, page 3 of the manuscript



Paweł ZALEWSKI studiował grę na violi da gamba w Akademii Muzycznej w Krakowie u prof. Marcina Zalewskiego oraz w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu u Petra Wagnera i Kazimierza Pyzika.

Doskonalił się również na kursach mistrzowskich i lekcjach prywatnych z takimi nauczycielami jak: Mark Caudle, Bettina Hoffman, Jaap ter Linden, Jonathan Manson, Jörg Meder oraz Paolo Pandolfo.

Współpracuje z zespołami muzyki dawnej: Ars Cantus, Ars Nova, Canor Anticus, Capella Cracoviensis, Collegio di Musica Sacra, Collegium Vocale, Concerto Polacco, Diletto, Il Giardino Armonico, Narol Baroque, Pandolfis Consort Wien, Orkiestra Złotego Wieku, Sabionetta, La Tempesta, Tempus.

Koncertował w Polsce oraz w większości krajów Europy (m.in. w Andorze, Austrii, na Cyprze, w Czechach, Grecji, Hiszpanii, na Litwie, w Niemczech, na Islandii, we Włoszech, na Ukrainie, Słowacji i Szwajcarii). Nagrał dziewięć płyt z muzyką dawną z różnymi zespołami.

Paweł Zalewski, oprócz gry na violi da gamba, zajmuje się również muzyką rozrywkową i użytkową. Jako instrumentalista, kompozytor, producent i aranżer współpracuje m.in. z Pauliną Przybysz, Anią Rusowicz, Kasią Stankiewicz, Marzeną Ugorną, Arkiem Kłusowskim. Komponuje ponadto muzykę do filmów animowanych, dokumentalnych, reklamowych oraz do spektakli teatralnych.

Paweł ZALEWSKI studied the viola da gamba with Marcin Zalewski at the Music Academy in Kraków and with Petr Wagner and Kazimierz Pyzik at the Music Academy in Wrocław.

He upgraded his skills in private lessons and masterclasses given by Mark Caudle, Bettina Hoffman, Jaap ter Linden, Jonathan Manson, Jörg Meder, and Paolo Pandolfo.

He works closely with many early music ensembles in Poland and abroad, including Ars Cantus, Ars Nova,

Canor Anticus, Capella Cracoviensis, Collegio di Musica Sacra, Collegium Vocale, Concerto Polacco, Diletto, Il Giardino Armonico, Narol Baroque, Pandolfis Consort Wien, the Orchestra of the Golden Age, Sabionetta, La Tempesta, and Tempus.

Zalewski regularly performs across Poland. Foreign tours have taken him to Andorra, Austria, Cyprus, the Czech Republic, Greece, Spain, Lithuania, Germany, Iceland, Italy, Ukraine, Slovakia and Switzerland. His discography comprises nine CDs with early music, recorded with various ensembles.

In addition to developing a career as a viola da gamba player, Zalewski, is active in other genres such as popular and functional music. He works closely as an instrumentalist, composer, producer and arranger with Paulina Przybysz, Ania Rusowicz, Kasia Stankiewicz, Marzena Ugorna, and Arek Kłusowski. He also writes soundtracks for animated, documentary and advertising films, as well as incidental music for the theatre.



Michał SAWICKI studiował w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie w 1999 roku uzyskał dyplom w klasie organów prof. Juliana Gembalskiego. Uczył się także w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina na kierunku Muzyka Kościelna.

Uczestniczył w wielu mistrzowskich kursach interpretacji muzyki organowej i klawesynowej prowadzonych m.in. przez Guy Boveta, Herberta Wulfa, Wolfganga Zerera, Petera Planyavsky'ego, Jean-Claude'a Zehndera, Pietera Dirksena, Christopa Bosserta i Władysława Kłusiewicza.

W 1998 roku wygrał eliminacje na stanowisko organisty Pacific Music Festival w Sapporo, co wiązało się z wykonaniem recitalu, realizacją *basso continuo* w orkiestrze barokowej i z udziałem w indywidualnych kursach interpretacji pod kierunkiem Naomi Matsui i Masaaki Suzuki. W tym samym roku otrzymał

I nagrodę i nagrodę specjalną za najlepsze wykonanie utworu François Couperina w Międzynarodowym Konkursie Muzyki Organowej w Rumi. W 2003 roku zdobył I nagrodę w I Konkursie Organistów Pro Organo w Archikatedrze św. Jana w Warszawie.

Współpracował z zespołem wokalnym Il Canto, m.in. realizował *basso continuo* w nagraniu utworów Claudia Monteverdiego. W 1999 roku założył Zespół Instrumentów Barokowych Musica Dinamica, który, m.in. z chórem Politechniki Lubelskiej, dokonał pierwszej płytowej rejestracji Magnificat ze zbiorów po kapeli kolegiackiej w Łowiczu.

W latach 1990–1993 pełnił obowiązki organisty w katedrze (dawnej kolegiacie) w Łowiczu. Od ukończenia studiów grał w Kościele Seminaryjnym, a później w Kościele św. Zygmunta w Warszawie. W sezonie artystycznym 2009/2010 współpracował z Teatrem Dramatycznym w Warszawie, gdzie realizował partie muzyczne, a w latach 2005–2012 także z Letnią Międzynarodową Szkołą Muzyki Dawnej w Lidzbarku Warmińskim.

Od 2010 roku prowadzi Scholę Gregoriańską Cantus Liturgiæ w Warszawie (aktualnie przy Bazylice Św. Krzyża) oraz kolejne – w Wołominie i na warszawskim Bródnie. Schola Cantus Liturgiæ występuje także gościnnie z pełną mszą łaćską w obu formach rytu rzymskiego, natomiast, z racji zajmowania się repertuarem ściśle związanym z liturgią, koncertuje jedynie sporadycznie.

Należy do sekcji polskiej AISCGre (Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano – Międzynarodowe Stowarzyszenie Studiów Śpiewu Gregoriańskiego).

Pięciokrotnie był uczestnikiem Ogólnopolskiego Kursu Śpiewu Gregoriańskiego AISCGre, a także warsztatów prowadzonych w Tyńcu przez ówczesnego opata, ojca Bernarda Sawickiego. W latach 2016–2018 był studentem studiów podyplomowych z Monodii Liturgicznej na Uniwersytecie Papieskim im. Jana Pawła II w Krakowie.

Michał SAWICKI studied at the Karol Szymanowski Music Academy in Katowice, graduating in 1999 from the organ class of Julian Gembalski. He also studied church music at the Music Academy in Warsaw.

He participated in numerous courses in the performance of organ and harpsichord music directed by Guy Bovet, Herbert Wulf, Wolfgang Zerer, Peter Planavsky, Jean-Claude Zehnder, Pieter Dirksen, Christoph Bossert, and Władysław Kłosisiewicz.

In 1998, he successfully applied for the post of organist of the Pacific Music Festival in Sapporo, the selection process including a recital, the realisation of *basso continuo* in the Baroque orchestra, and participation in individual courses of musical interpretation under the guidance of Naomi Matsui and Masaaki Suzuki. In the same year he won First Prize and a special award for the best interpretation of a piece by François Couperin at the International Organ Music Competition in Rumia, northern Poland. In 2003, he received First Prize at the 1st Pro Organo Competition for Organists at St John's Cathedral in Warsaw.

Michał Sawicki also worked closely with the Il Canto vocal ensemble, with which he realized *basso continuo* in

the recording of works by Claudio Monteverdi. In 1999, he founded the Musica Dinamica Baroque Instruments Ensemble, which made the premiere recording of Magnificat from the collection of the collegiate chapel in Łowicz (with the choir of the Lublin University of Technology).

In the years 1990–1993, he served as organist at the Cathedral (former collegiate church) in Łowicz. Having completed his musical studies, he played the organ at Warsaw's Seminary Church and St Sigmund Church. During the 2009/2010 artistic season he collaborated with the Dramatyczny Theatre in Warsaw, and in the years 2005–2012 with the International Early Music Summer Academy in Lidzbark Warmiński.

Since 2010, he has directed the Cantus Liturgiæ Gregorian Schola in Warsaw (at the Holy Cross Basilica and in the Bródno district) and in Wołomin near Warsaw. The Schola Cantus Liturgiæ is regularly invited to take part in the liturgy of Latin mass in both forms of the Roman rite, however due to its involvement with repertoire strictly connected with the liturgy, it only sporadically gives concerts.

He is a member of the Polish Section of AISCGrE (Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano – the International Society for Studies of Gregorian Chant). He participated five times in the National Course in Gregorian Chant, and in workshops at the Benedictine Abbey in Tyniec, led by the former Abbot Father Bernard Sawicki. In the years 2016–2018, he was a postgraduate student in liturgical monody at the John Paul II Papal University in Kraków.



© Magdalena Holas

Marek TOPOROWSKI – klawesynista i organista, kameralista i dyrygent – jest niewątpliwie jednym z najbardziej rozpoznawalnych wykonawców nurtu historycznego w Polsce. Koncertuje również na klawikordzie i historycznych fortepianach.

W roku 1991 utworzył specjalizujący się w historycznym wykonawstwie zespół Concerto Polacco, później chór kameralny Sine Nomine. Zainicjował w Warszawie regularny cykl koncertów muzyki oratoryjnej wykonywanej przez wyżej wymienione zespoły zgodnie z historyczną praktyką wykonawczą. Na swym koncercie ma pierwsze polskie wykonania na historycznych instrumentach licznych arcydzieł tej muzyki. Również wiele utworów muzyki staropolskiej zostało po raz pierwszy wykonanych bądź nagranych pod batutą Marka Toporowskiego.

Koncertuje w Polsce i za granicą, dokonał kilkunastu nagrań płytowych w Polsce, Niemczech i we Francji. Dokonał m.in. pierwszej rejestracji fonograficznej muzyki klawesynowej Charles'a Noble'a, kompletu dzieł George'a Fredericka Pinto oraz licznych rejestracji historycznych organów w Polsce i Niemczech (m.in. pięć płyt w serii *Organy Dolnych Łużyc*). Wielokrotnie otrzymywał i był nominowany do nagrody Fryderyk. Płyta z sonatami fortepianowymi op. 9 Jana Ladislava Dusíka była nominowana do International Classical Music Awards. Jest laureatem I nagrody I Ogólnopolskiego Konkursu Klawesynowego im. Wandy Landowskiej w Krakowie (1985).

Studia ukończył w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasach organów Józefa Serafina i klawesynu Leszka Kędrackiego. Następnie doskonalił swe umiejętności we Francji (Strasbourg), Niemczech (Saarbrücken), i Holandii (Amsterdam), pracując pod kierunkiem Aline Zyllberajch, Boba van Asperena (klawesyn) oraz Daniela Rotha (organy). Otrzymał Pierwsze Nagrody Konserwatorium w Strasbourgu w dziedzinie organów i klawesynu oraz Dyplom Koncertowy Musikhochschule des Saarlandes (organy).

Jego działalność dydaktyczna przez wiele lat (1991–2020) związana była z Akademią Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W uczelni tej stworzył klasę klawesynu, następnie orkiestrę barokową i Katedrę Klawesynu i Historycznych Praktyk Wykonawczych (którą kierował w latach 2012–2015). W latach 2008–2012 pełnił w tej uczelni funkcję prorektora. Dzięki jego działalności po raz pierwszy pojawiły się w polskich uczelniach

muzycznych historyczne fortepiany. Od 2016 roku pracuje w krakowskiej Akademii Muzycznej. Jest częstym wykładowcą kursów mistrzowskich. Przez 20 lat współorganizował letnią Akademię Organową w Koszalinie. Jest dyrektorem artystycznym festiwalu „Świętokrzyskie Dni Muzyki Dawnej”.

Kolekcjonuje historyczne instrumenty klawiszowe. Jego prywatny zbiór wykorzystywany jest do organizowanych pro publico bono niekomercyjnych koncertów oraz nagrań, a eksponowany jest w założonym przez niego zabrzańskim „Fortepianarium”.

Marek TOPOROWSKI – harpsichordist, organist, chamber player and conductor – is a household name in Poland's historically informed performance. He also gives concerts on the clavichord and period pianos.

In 1991, he established the Concerto Polacco, an ensemble specializing in historical performance, followed shortly afterwards by the Sine Domine chamber choir. He launched a regular series of concerts in Warsaw of oratorio music performed in line with historical practice. He has to his credit the Polish premieres of many masterpieces of oratorio music, as well as numerous works of Polish early music, which have been performed or recorded for the first time under his baton.

He performs regularly in Poland and abroad. He has recorded several dozen CDs in Poland, Germany and France. These include the premiere recording of harpsichord music by Charles Noblet, the complete piano works of George Frederick Pinto, as well as numerous

recordings on historical organs in Poland and Germany (among others, five CDs in the *Organs of Lower Lusatia* series). His honours include a nomination for the International Classical Music Awards (for a CD featuring Jan Ladislav Dussek's Piano Sonatas, Op. 9), numerous Fryderyk Awards of the Polish recording industry and Fryderyk nominations, as well as First Prize at the 1st Wanda Landowska National Harpsichord Competition in Kraków (1985).

Toporowski is a graduate of the Fryderyk Chopin Music Academy in Warsaw, where he studied organ with Józef Serafin and harpsichord with Leszek Kędracki. He developed his skills in France (Strasbourg), Germany (Saarbrücken) and the Netherlands (Amsterdam), working under the guidance of Aline Zylberajch and Bob van Asperen (harpsichord) and Daniel Roth (organ). He received First Awards at the Strasbourg Conservatory in both the organ and harpsichord, as well as the concerto diploma from the Musikhochschule des Saarlandes (organ).

Toporowski has also pursued a teaching career for many years. From 1991 to 2020, he was on the faculty of the Academy of Music in Katowice, where he formed Upper Silesia's first harpsichord class, a Baroque orchestra and the Department of Harpsichord and Historical Performance Practice (which he chaired from 2012 to 2015). Between 2008 and 2012, he served as vice-rector of the Katowice Academy. It is thanks to his efforts that historical pianos appeared for the first time at Polish conservatories. He has also taught harpsichord performance at the Academy of Music in Kraków since 2016. He regularly gives masterclasses and co-organised for twenty years the summer Organ Academy in Koszalin, northern Poland. He also serves as artistic director of the Świętokrzyskie Days of Early Music in the Kielce region.

Toporowski has assembled a private collection of keyboard instruments which is used for non-commercial concerts and recordings. It is on display at the Fortepianarium in Zabrze, southern Poland.

